



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Portret pary małżonków (Arnolfinich?)" Jana van Eycka : pomiędzy naukową a artystyczną reinterpretacją

Author: Aleksandra Giędoń-Paszek

Citation style: Giędoń-Paszek Aleksandra. (2019). "Portret pary małżonków (Arnolfinich?)" Jana van Eycka : pomiędzy naukową a artystyczną reinterpretacją. W: W. Jacyków, R. Solik (red.), "(Re)interpretacje : między praktyką twórczą a dyskursem" (S. 55-65). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Portret pary małżonków (Arnolfinich?) **Jana van Eycka —** **między naukową** **a artystyczną reinterpretacją**

Słownikowa definicja reinterpretacji brzmi nader prosto — „reinterpretacja to ponowne interpretowanie”¹. A zatem, aby mówić o reinterpretacji, musi istnieć najpierw jakiś kanoniczny pierwotny wzorzec interpretacyjny, względem którego zachodzi ponowna czynność interpretowania. Intencją reinterpretacji jest rewizja dotychczasowych ustaleń, podyktowana bądź to odkryciem nowych faktów, bądź intuicją badawczą, prowadząca nierzadko do zmiany przyjętych poglądów. Wydawać by się mogło, że w przypadku dzieła plastycznego reinterpretacja dotyczy warstwy znaczeniowej artefaktu, gdyż jego wartości formalne nie zmieniają się i stanowią trwały, widzialny element, nie powinny więc podlegać reinterpretacji, mogą co najwyżej wpisywać się lub nie w obowiązującą estetykę. Jak wykaże dalsza część wywodu, jednak i one w procesie ponownej interpretacji mogą zostać inaczej sklasyfikowane.

W ujęciu hermeneutycznym proces interpretacji odbywa się niemal bez przerwy, jeśli założymy, że każde zetknięcie odbiorcy z dziełem jest jego nowym odczytywaniem. Ta wielość interpretacji może pozostawać w niezgodzie z intencjami twórcy lub ustalonym kanonem. Celem interpretacji hermeneutycznej jest każdorazowo nowe budowanie sensów dzieła w wymiarze indywidualnym (co należy podkreślić), a zatem patrząc z tej perspektywy, reinterpretowanie jest wpisane w samą istotę kontaktu z artefaktem, jest wręcz warunkiem *sine qua non* całego procesu. Tego typu podejście odnosi się przede wszystkim do sfery oddziaływania estetycznego. Przeżycie estetyczne wywoływane przez doświadczanie artefaktu może jednak konstytuować doznanie natury etycznej. Przywołajmy choćby wiele dzieł o tematyce religijnej, których przeżywanie miało wzbudzić w odbiorcy empatię prowadzącą do głębokiej refleksji mistycznej.

Taka reinterpretacja nie nosi znamion naukowej analizy. Już sam fakt, że podmiotem jest tutaj odbiorca, a nie dzieło, wyklucza obiektywizm badawczy. Tradycyjny paradygmat obowiązujący w naukach o sztuce posługujących się sztywną metodologią zakłada istnienie jednej określonej intencji przyświecającej artyście i fundatorowi dzieła. Nawet jeśli jest to analiza kontekstowa, interpretacja jest wypadkową wieloaspektowych dociekań badawczych i na ogół jej sens nie zmienia się od pokoleń, a jedynie odkrywane nowe fakty pozwalają uzupełnić dotychczasowe stanowisko. Przenosząc problem na pole historii sztuki — reinterpretacja pojmowana w pierwotnym znaczeniu tego słowa dokonywana jest wówczas, gdy odkryte zostają nowe okoliczności zmieniające lub dopowiadające znaczenie dzieła. Wiele takich, mniej lub bardziej uprawnionych reinterpretacji zna historia sztuki ostatnich dzie-

¹ Reinterpretacja — zob. *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/reinterpretacja;2514633.html> [data dostępu: 1.03.2019].

sięcioleci. Czym innym jest jednak przyjęcie określonej opcji badawczej, która koncentruje się na pewnych aspektach artefaktu, co wcale nie musi mieć znamion reinterpretacji.

Kanonicznym przykładem zmagania z reinterpretacją jest historia identyfikacji postaci i odczytania sensu *Portretu Arnolfinich* Jana van Eycka, obrazu przechowywanego obecnie w zbiorach National Gallery w Londynie². Antoni Ziemia w swojej monumentalnej publikacji poświęconej sztuce Burgundii i Niderlandów wymienia aż 47 znaczących interpretacji londyńskiego obrazu³. Klasyczna i przez dziesiątki lat uznawana interpretacja jest dziełem Erwina Panofskiego. Zakłada ona symboliczne konotacje obrazu — oto jesteśmy świadkami zaślubin mężczyzny i kobiety, odbywających się w prywatnych komnatach należących do bohatera zdarzenia, bogatego kupca z Lukki prowadzącego interesy w Brugii. Ślub ten jest w swym sensie teologicznym echem zaślubin mistycznego Oblubieńca Chrystusa z Marią Oblubienicą — Ecclesia. Koncepcja Panofskiego jest zarazem akademickim wykładem ikonologii stosowanej — metody opracowanej przez badacza, w tym przypadku zdradzającej silne wpływy Cassirerowskiego systemu form symbolicznych, i wciąż, mimo pojawiających się nowych propozycji, koncepcją najbardziej efektowną⁴. O sensie tej interpretacji pisze Antoni Ziemia: „Panofsky traktuje obraz jak tekst. Ów tekst ma swoje znaki, słowa, litery, które złożone na nowo, odtwarzają pierwotne, intencjonalne przesłanie i jego kontekst — Cassirerowski system form symbolicznych. To on ma być owym »sensem istotnym« obrazu, głębszym od sensu zjawiskowego, naocznego, fenomenalnego, i od sensu znaczeniowego — prostej symboliki motywów i ich złożenia”⁵.

Opublikowany w 1934 roku artykuł Panofskiego stał się jednak przyczyną polemik naukowych z tezą badacza, dotyczących przede wszystkim tematu obrazu. Edwin Hall interpretował go nie jako przedstawienie aktu zaślubin, a zaręczyny⁶. Margaret D. Carroll twierdziła, że dzieło przedstawia parę już zaślubioną (nie sam akt zaślubin, jak w koncepcji Panofskiego) podczas finalizacji porozumienia notarialnego przyznającego małżonce pełnomocnictwa do prowadzenia interesów, w obecności świadków, z których jeden (van Eyck) uwierzył to w obrazie zabawnym podpisem na ścianie⁷. Jan Baptist Bedaux w artykule z 1986 roku kwestionuje symboliczne znaczenie przedmiotów umieszczonych na obrazie, które w interpretacji Panofskiego odgrywają rolę kluczową⁸. Kwestia relacji symbolizmu i realizmu w dziele była także przedmiotem uwag Craiga Harbisona⁹. Postulował on wielowątkową interpretację — zarówno w odniesieniu do treści świeckich, jak i religijnych, gdyż zdaniem badacza takie były intencje van Eycka malującego obraz. W tym ujęciu przedstawione przedmioty miały budzić wiele skojarzeń, ale przede wszystkim być realistycznym świadectwem życia w piętnastowiecznych Niderlandach. To tylko niektóre przykłady kwestionowania nadrzędnej idei symboliczności dzieła van Eycka, która dzięki Panofskiemu stała się dominującą strategią metodologiczną¹⁰.

² Obraz funkcjonuje też w literaturze jako: *Portet pary małżonków* lub *Małżeństwo Arnolfinich*.

³ A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. T. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*. Warszawa 2017, s. 127–130.

⁴ Zob. E. PANOFSKY: *Jan van Eyck's Arnolfini portrait*. „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1934, Vol. 64, s. 117–127; IDEM: *Early Netherlandish painting: Its origins and character*. Cambridge 1953. Podaję za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 130.

⁵ A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 131.

⁶ POR. E. HALL: *The Arnolfini betrothal: Medieval marriage and the enigma of van Eyck's double portrait*. Berkeley—Los Angeles—London 1994. Podaję za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 129.

⁷ Zob. M.D. CARROLL: „In the name of God and Profit”: *Jan van Eyck's Arnolfini portrait*. „Representations” 1993, Vol. 44, s. 96–132. Podaję za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 129.

⁸ POR. J.B. BEDAUX: *The reality of symbols: the question of disguised symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini portrait*. „Simiolus” 1986, Issue 16, s. 5–28. Podaję za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 127.

⁹ Zob. C. HARBISON: *Jan van Eyck: The play of realism*. London 1991. Podaję za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 129.

¹⁰ Wnikliwy i najbardziej aktualny stan badań na ten temat zawarł Antoni ZIEMBA w swojej publikacji: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 127–130.

Wątpliwości i reinterpretacje dotyczyły także identyfikacji pary małżonków namalowanych przez van Eycka, tradycyjnie uznawanych za Giovanniego Arnolfiniego i Giovannę Cenami. Takiego ustalenia tożsamości dokonano już w połowie XIX wieku (Joseph Archer Crowe i Giovanni Battista Cavalcaselle oraz William Weale)¹¹. Początki tej koncepcji sięgają roku 1516, gdy w inwentarzu zbiorów Małgorzaty z Malines, habsburskiej namiestniczki Niderlandów, pojawiło się określenie postaci mężczyzny ukazanego w dziele van Eycka — „Arnoult Fin”. Crowe i Cavalcaselle uznali, że jest to nieudolny zapis nazwiska Arnolfini. Przez wiele lat nie podważano tego wyjaśnienia (choć zdarzały się i supozycje, że jest to sam van Eyck), aż do roku 1997, gdy odkryto w księgach archiwalnych, że małżeństwo zostało zawarte przez tę parę w roku 1447, a więc trzynastcie lat po dacie widniejącej na obrazie i — co najbardziej sensacyjne — sześć lat po śmierci van Eycka, który zmarł w roku 1441. Samych Arnolfinich działających w Brugii zidentyfikowano aż pięciu. Pojawiła się zatem hipoteza, że jest to portret Giovanniego Arnolfiniego i jego zmarłej pierwszej żony (a nie Giovanny Cenami) lub kuzyna Giovanniego Arnolfiniego — Giovanniego di Nicolao Arregio i jego małżonki¹².

Kolejną wątpliwość sformułowała Margaret L. Koster, przychylając się do opinii, że portret jest pamiątką po zmarłej żonie Arnolfiniego¹³. Pojawiały się też sugestie, że jest to obraz namalowany dla rodziny kupca we Włoszech, stąd swoisty popis bogactwa (Maximiliaan Martens¹⁴); że jest prezentem van Eycka dla Arnolfiniego, który ten ofiarować miał żonie po nocy poślubnej, zgodnie ze zwyczajem obowiązującym w niemieckiej części Europy (Herman Th. Colenbrander¹⁵); a nawet, że jest to odczytywanie przez mężczyznę z dłoni kobiety losów nienarodzonego dziecka (choć, jak dowiedziono, kobieta nie jest brzemienna¹⁶). Jean-Philippe Postel, francuski lekarz, uznał kobietę za widmo proszące o modlitwę za swoją duszę¹⁷. Szerokie spektrum reinterpretacji dopełniły także koncepcje genderowe, każące widzieć w obrazie odwzorowanie tradycyjnych ról płciowych w piętnastowiecznym społeczeństwie brugejskim¹⁸. W sukurs badaczom przyszła również nowoczesna technologia — w świetle promieni podczerwonych ujawniono, że gest mężczyzny był wielokrotnie poprawiany przez malarza (czego nie ma w innych partiach dzieła), co stawia pod znakiem zapytania jednoznaczne stwierdzenie Panofskiego o zilustrowaniu przysięgi małżeńskiej.

Interesujący komentarz do interpretacji Panofskiego poczynił polski badacz Antoni Ziemba, zwracając uwagę na status tego historyka sztuki w momencie pisania eseju o obrazie. Był on wówczas uchodzącą politycznym w Stanach Zjednoczonych, zmuszonym opuścić Niemcy ze względu na swe żydowskie pochodzenie. Dlatego może zaakcentował w swojej publikacji motyw tożsamości i status majątkowy Arnolfinich w obcym dla nich środowisku, czemu miałyby służyć zamówiony u malarza portret¹⁹. Uwagi poczynione przez Ziembę wpisują się w nurt szerokich badań nad społecznym sensem dzieła, podobnie jak ustalenia

¹¹ Por. J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE: *The early Flemish painters: Notices of their lives and works*. London 1857. Dostępne także w Internecie: https://archive.org/details/earlyflemishpain00crow_0/page/n6 [data dostępu: 1.03.2019]; W.H. JAMES: *Notes sur Jean van Eyck*. Londres—Bruxelles—Leipzig 1861. Dostępne także w Internecie: https://books.google.pl/books?id=1fEUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [data dostępu: 1.03.2019].

¹² Por. L. CAMPBELL: *The Fifteenth century Netherlandish schools. National Gallery Catalogues*. London 1998, s. 174—211. Podaję za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 129.

¹³ Por. M.L. KOSTER: *The Arnolfini double portrait: a simple solution*. „Apollo” 2003, Vol. 158, s. 3—14.

¹⁴ Zob. A. BORN, M.P.J. MARTENS: *Van Eyck in detail*. [b.m.w.] 2012.

¹⁵ Por. H.Th. COLENBRANDER: „In promises anyone can be rich!” *Jan van Eyck's Arnolfini double portrait: A 'Morgengave'*. „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2005, Bd. 68, s. 413—424. Podaję za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 129.

¹⁶ Problem domniemanego potomstwa państwa Arnolfinich był także przedmiotem sporów badaczy.

¹⁷ Zob. J.-Ph. POSTEL: *L'Affaire Arnolfini*. Arles 2016.

¹⁸ Zob. M.D. CARROLL: *Painting and politics in Northern Europe: Van Eyck, Bruegel, Rubens, and their contemporaries*. [b.m.w.] 2008.

¹⁹ Zob. A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 136—137.

Hansa Beltinga, głównego badacza w zakresie antropologii obrazu²⁰. Okres renesansu uważał Belting za moment narodzin autonomii obrazów, które do tej pory pełniły tylko funkcje kultowe, a dzieło van Eycka najlepiej o tym świadczy. Jego interpretacja dzieła brugejskiego twórcy kładła nacisk na przemysłany i symboliczny dualizm przestrzeni — wewnątrz/zewnątrz, kobieta/mężczyzna, duchowość/cielesność, bierność/aktywność. Wartości te wzajemnie sobie odpowiadają i dopełniają się, będąc jednocześnie w opozycji. Są to zdaniem badacza modelowe role i zachowania społeczne. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na podobną koncepcję interpretacyjną Borisa Uspienskiego w odniesieniu do Ołtarza Gandawskiego tegoż van Eycka²¹.

Tak czy inaczej, spójna koncepcja Panofskiego została w wielu wspomnianych tu przypadkach uzupełniona, a nieraz mocno nadwątlona, słowem — uległa reinterpretacji. Całkowitej dekonstrukcji interpretacyjnej dokonał jednak Lorne Campbell, odczytując całą scenę jako gest powitania gości przez gospodarza, a nie przysięgę²². Podbite futrem szaty, niestosowne do pory roku (widzimy za oknem czereśnie na drzewie), drogie sprzęty i odbicie gości (a nie malarza) w lustrze to elementy tej rodzajowej sceny, niemające symbolicznych konotacji, jak chciał Panofsky. Łoże nie jest rekwizytem z sypialni małżeńskiej, a z paradnego pokoju, w którym przyjmowano przybyłych. Zapalona świeca jest po prostu znakiem przywitania gości, a nie mistycznym znakiem obecności Boga. Jednak przełomowa supozycja Campbella dotyczyła tożsamości gospodarza, w źródłach brugejskich występuje bowiem muzyk Arnoldus de Fin (co zgadzałoby się z pierwotnym zapisem inwentarzowym). Badacz podejmuje także problem niezachowanych, a istniejących skrzydeł obrazu — dotąd nie udało się ustalić, co przedstawiały. Uważa on, że mogły być traktowane jako drzwi, które otwiera widz i zostaje niejako powitany przez widniejącą na płótnie parę. Potwierdzałoby to jego tezę, że mamy do czynienia z gestem powitania.

Przywołanie tu w wielkim skrócie zawiłości związanych z interpretacją dzieła van Eycka miało na celu pokazanie niemal modelowych zmaganiań w tym zakresie, prowadzących do reinterpretacji obrazu. Wszystkie zasadały się na ustalaniu nowych faktów historycznych, opartych na kwerendach archiwalnych oraz analizie kontekstu społecznego i obyczajowego piętnastowiecznej Flandrii, czynionym z perspektywy współczesnej, a więc z istotnymi ograniczeniami. Choć wiele hipotez i koncepcji rewidowało przyjęty kanon, nie powodowały one jednak naruszenia samej idei metodologii Panofskiego. Niemal wszyscy wypowiadający się o obrazie, mimo różnych strategii badawczych, nie kwestionowali bowiem symbolicznych konotacji dzieła. Po raz pierwszy zrobił to w tak znaczący sposób Lorne Campbell, skądinąd niezwykle zasłużony badacz sztuki niderlandzkiej, podając tym samym w wątpliwość tezę o spekulatywnej pod względem teologicznym koncepcji obrazu, co może być odniesione przez mało wprawionych odbiorców do samej sztuki niderlandzkiej, której symboliczną koncepcję w dużej mierze misternie zbudował Panofsky.

Warto w tym miejscu przywołać inny obraz van Eycka — *Adorację mistycznego Baranka*, namalowany dla kościoła św. Bawona w Gandawie, także wielokrotnie interpretowany. Jedną z analiz, dokonana przez Borisa Uspienskiego z zastosowaniem całego aparatu pojęciowego semiotyki, nadal traktuje go jako dzieło głęboko symboliczne²³. Rozczytana przez Uspienskiego struktura symboliczna dzieła nie dekonstruuje symbolicznego charakteru piętnastowiecznej sztuki niderlandzkiej, a wręcz ją potwierdza. Czy zatem tezę reinterpretacyjną Campbella można odczytać jako redefinicję naszej wiedzy o tej sztuce?

²⁰ Por. ibidem.

²¹ Por. B. USPIENSKI: *Kompozycja Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka w świetle semiotyki. (Boska i ludzka perspektywa)*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Red. i przeł. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2002, s. 145—149.

²² Por. L. CAMPBELL: *The Fifteenth century Netherlandish schools...*

²³ Por. B. USPIENSKI: *Kompozycja Ołtarza Gandawskiego...*

Pytanie jest retoryczne i prowokacyjne, lecz uświadamia ono, jak duże niebezpieczeństwo z jednej strony, z drugiej zaś potencjał możliwości może kryć się w każdorazowej próbie zdekonstruowania ustalonych kanonów interpretacyjnych, oczywiście przy założeniu, że mamy do czynienia z zabiegiem umotywowanym naukowo.

Przywołane zmagania badaczy z interpretacją *Portretu pary małżonków (Arnolfinich)* odnosiły się przede wszystkim do rzeczywistości przedstawionej w obrazie i zamierzonych intencji jego twórcy. Miały one u swych podstaw rzetelny warsztat naukowy — kwerendę źródeł, badania ikonograficzne, analizy kontekstowe. W świetle postmodernistycznych orientacji metodologicznych reinterpretacja jest rodzajem dozwolonej gry z oryginałem, unaocznieniem wielości możliwych układów. Koncepcja dekonstrukcjonizmu Jacques'a Derridy zakładała, że każda interpretacja jest w istocie nowym tekstem, czyli reinterpretacją tekstu pierwotnego, którym jest samo dzieło. W nawias bierze ona kontekst socjohistoryczny i ideowe intencje autora oraz tradycje interpretacyjne. Gdy w latach 80. XX wieku rozszerzono znaczenie dekonstrukcji, zaczęto traktować ją jako oręż w walce z konwencjonalnymi, przestarzałymi poglądami i zachętę, aby przyjrzeć się im raz jeszcze. Popularność dekonstrukcjonizmu i jego swoiste spospolitowanie w latach 90. dały przyzwolenie na coraz śmielsze pomysły reinterpretacyjne. Subiektywna interpretacja zastępowała często naukowy namysł.

Skoro mowa o wielości interpretacji, warto w tym miejscu przywołać jeszcze jedną próbę odczytania interesującego nas dzieła, dokonaną rzetelnie i przekonująco, ale wpisującą się w ten trend. Mowa o opracowanej przez Dorotę Borowską analizie geometrycznej obrazu, która jest częścią jej niepublikowanej pracy doktorskiej²⁴. Są to własne odkrycia badaczki, które stają się zaczynem jej rozważań nad rolą światła i metaforycznie pojmowanej widzialności, a w efekcie inspiracją oryginalnej twórczości plastycznej autorki. Borowska w swej rozprawie doktorskiej pisze: „Jak to możliwe, że obraz sprzed ponad 500 lat wciąż wzbudza emocje, wprawia umysł w zastanowienie, a poczucia tajemnicy nie pozwala zastąpić banalną interpretacją? Uproszczona interpretacja dociera do szerokiej rzeszy odwiedzających Muzeum Narodowe w Londynie i innych zainteresowanych malarstwem. Dotarła również do mnie w postaci takiej, że jest to typowy obraz ilustrujący moment zaślubin, pełniący funkcję dokumentu, świadectwa zawartego małżeństwa. Jednak nieco dłuższe zainteresowanie tym obrazem nie pozwalało mi zgodzić się na taki banał. A jeszcze dłuższe zainteresowanie wręcz każe mi temu zaprzeczyć traktując ewentualne zaślubiny jedynie jako pretekst do namalowania dzieła o znacznie głębszym przesłaniu”²⁵. Autorka stoi na stanowisku, że żadna z interpretacji nie jest do końca obiektywna, gdyż analizujący nie jest w stanie dostrzec niczego więcej niż to, co pozostaje w kręgu jego doświadczeń i wiedzy o świecie. W myśl tej zasady, kwestionującej celowość każdej naukowej próby odczytania dzieła van Eycka, badaczka daje sobie przyzwolenie na interpretację własną: „[...] patrzymy na świat przez siebie. Nie widzimy niczego co nie jest częścią nas. Na rzeczy, którymi nie żyjemy, jesteśmy ślepi. Zdanie sobie z tego sprawy zwalnia nas z obowiązku silenia się na wypowiedzi obiektywne. Obiektywność raczej słabo nam wychodzi. Także nikt nie może przekazać nam żadnej obiektywnej prawdy o niczym, za to wszyscy możemy się dzielić naszym własnym punktem widzenia. I takie dzieło, nawet w świetle nowych odkryć, tyleż samo daje się zrozumieć, co pozostaje w tajemnicy. Wielowarstwowość znaczeń niespodziewanie odsłania się przed każdym kolejnym widzem, który jest tym dziełem zaintrygowany. Symbole obrazu

²⁴ D. BOROWSKA: *Malarstwo w ciemności czyli o tym, jak to co niewidoczne konstituuje to co widoczne*. Rozprawa doktorska obroniona na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w roku 2013. Recenzenci: Maciej Gorczyński (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku), Tadeusz Boruta (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie). Dostępne w Internecie: <https://docplayer.pl/6948029-Malarstwo-w-ciemnosc-czyli-o-tym-jak-to-co-niewidoczne-konstituuje-to-co-widoczne.html> [data dostępu: 1.03.2019]; <https://studylibpl.com/doc/772039/malarstwo-w-ciemno%C5%9Bci-czyli-o-tym--jak-to-co-niewidoczne> [data dostępu: 1.03.2019].

²⁵ Ibidem, s. 4.

prowadzą widza w głąb poznania ale przede wszystkim samego siebie i wydaje się, że odpowiednio odczytane powodują wewnętrzną integrację. Jeżeli oglądający dzieło nie może dzięki symbolom wnikać w swoją głębię, to symbole nie mają żadnego sensu”²⁶. Autorka posiłkuje się spostrzeżeniami Julii Kristejev, zawartymi w *Czarnym słońcu*, odnoszącymi się do przymusu konstytuowania podmiotu w przestrzeni symbolicznej, jaki dokonuje się właśnie w akcie interpretacji. Borowska proponuje przeanalizowanie dzieła na podstawie schematu geometrycznego ukrytego jej zdaniem w kompozycji obrazu, geometria odgrywała bowiem w średniowieczu istotną rolę i jej metafizyczne oraz symboliczne znaczenie jest niekwestionowane²⁷. O roli perspektywy w malarstwie przełomu średniowiecza i nowożytności pisał sam Panofsky, rozpatrując ją nie tylko w jej aspekcie geometrycznym, ale podnosząc do rangi symbolu, a nawet elementu warunkującego rozwój malarstwa²⁸. Dowodzi to, jak dużą wagę przywiązywał badacz do konstrukcji geometrycznej obrazu, o czym dzisiaj nikt nie trzeba przekonywać. Borowska, idąc tym tropem, skupia się na perspektywie użytej w *Portrecie pary małżeńskiej*. Wiadomo, że van Eyck stosował kilka punktów zbiegu. Daje to wrażenie oglądania pary z różnych stron²⁹. Według badaczki efekt ten jest spowodowany rozsunieniem punktów zbiegu elementów tła na linii horyzontu — jak gdyby artysta założył, z jakiej pozycji obraz będzie oglądany. Borowska dostrzega również w dziele van Eycka świadomy zabieg symetryzacji, który nazywa „równowagą przeciwieństw”³⁰. Polega to na równomiernym rozłożeniu elementów kompozycyjnych (jak układy szat, głów itp.), którym artysta wręcz wyznaczył symetrię metrycznie, używając do tego jednostki miary wynoszącej 9 mm (nazwanej przez badaczkę „jednostką van Eycka”³¹). Posługując się tą miarą, Borowska wyznaczyła logikę i kolejność komponowania obrazu, uwzględniając również wynik rentgenogramu. Podczas tego zabiegu odkryła, że artysta zastosował złotą proporcję, według reguł której umieszczone są przedmioty w przedstawionym wnętrzu. Badaczka tak to komentuje: „Jakby chciał tym samym powiedzieć, że boska myśl związana z nieskończonością nie istnieje gdzieś w tle, ale jest znacznie bliżej, jest w zasięgu, wszystko jest nią przeniknięte, i to, co się dzieje na tym obrazie jest właśnie sięganiem do tej boskiej myśli. Jest świadomym uczestnictwem w nieskończoności”³². Autorka zamieszcza w pracy szereg własnoręcznie sporządzonych wykresów na udowodnienie swej tezy.

Dużo uwagi poświęca Dorota Borowska symbolicznej geometrii lustra. Jego dziesięcioboczną formę interpretuje w tradycji pitagorejskiej jako nieskończoną wielość. Wymiary i położenie zarówno lustra, jak i innych przedmiotów ulegały zmianie w procesie malowania obrazu (czego dowodzi rentgenogram) po to, by zrobić miejsce dla gwoźdźnika z różańcem, będącego istotnym punktem w wyznaczaniu konstrukcji geometrycznej. Stosowanie w wielu miejscach owej kompozycji zasady złotego podziału jest według autorki tej oryginalnej teorii dowodem na znajomość myśli Mikołaja Kuzańczyka, który dużą wagę przywiązywał do symboliki geometrycznej w akcie poznawania Boga. Uważał on metodę analogii matematycznej za jedyne możliwe i najbardziej dokładne symboliczne oddanie Absolutu. Zwieńczeniem poszukiwań symboliki geometrycznej w dziele mistrza z Brugii jest skonstruowanie

²⁶ Ibidem, s. 6.

²⁷ Warto w tym miejscu przywołać teorię Mikołaja z Kuzy, na którego powołuje się też Dorota Borowska jako na źródło przemyśleń van Eycka w kwestii geometrii.

²⁸ E. PANOFSKY: *Perspektywa jako forma symboliczna*. Przeł. G. JURKOWLANIEC. Warszawa 2008. Głośna koncepcja Panofskiego, wygłoszona w roku 1924, a opublikowana w 1927 w „Vorträge der Bibliothek Warburg”, spotkała się z licznymi komentarzami, a nawet krytyką (Keith Moxey). Na ten temat pisze G. ŚWITEK: *Panofsky i współczesne perspektywy*. Dostępne w Internecie: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/20_gabriela_switek_-_panofsky_i_wspolczesne_perspektywy.pdf [data dostępu: 1.03.2019].

²⁹ Zasadę tę świadomie zastosuje w swoich obrazach kilkaset lat później Cezanne, uzyskując złudzenie ruchomego oka, błędzącego po przedmiotach.

³⁰ D. BOROWSKA: *Malarstwo w ciemności...*, s. 19.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 6.

formy siedmiokąta przez wykreślenie linii łączących istotne w obrazie punkty. Liczbie tej przypisuje autorka, podążając za tradycją wielu kultur, okazanie boskiej mocy.

Borowska, zastanawiając się nad tym, co z tego wszystkiego wynika, pisze: „Nie mamy innego sposobu dotarcia do umysłu van Eycka, do jego intelektualnego wyposażenia jak poprzez badanie epoki i wiadomych skarbów jej kultury. Dodatkowo w interpretację obrazu wkładamy nasze własne wyposażenie umysłu, niekoniecznie pokrywające się z van Eycka. Plejada opublikowanych interpretacji plus do tego nasze własne świadczy o niewyczerpanych możliwościach takiego stanu rzeczy. Jednak w oparciu o niezmiennie potrzeby człowieka i licząc na to, że jego konstrukcja duchowo cielesna jest również niezmienna od zarania (zmienia się tylko jej rozumienie i nazywanie) i podobna do naszej, możemy liczyć na to, że własną interpretacją staniemy gdzieś blisko van Eycka jako człowieka. Może należałoby zebrać wszyściuteńkie interpretacje i wyciągnąć zeń rzeczy wspólne? [...] Bardzo trudno byłoby jednoznacznie odczytać intencje van Eycka. Jednak na każdym etapie przyglądania się szczegółom obrazu znaleźć można konkretną rzecz, która rodzi pytanie dlaczego jest taka? Dlaczego ma konkretny wymiar? Dlaczego jej położenie związane jest ze złotym podziałem? Odkrycie takiej rzeczy pociąga za sobą następną taką. Gdy takich rzeczy zbierze się kilka a do tego okazuje się, że harmonijnie ze sobą współpracują, to trudno oprzeć się poczuciu, że van Eyck chciał tym coś wyrazić, o czymś powiedzieć”. I dalej konkluduje: „Możemy dla celów porządkowych i tzw. naukowych wysilać się na obiektywizm i udowadniać go tysiącami cytatów z tysięcy książek, tysięcy autorytetów. Jednak równie wartościowe wydaje mi się własne, osobiste doświadczenie, którym mogę się podzielić”³³.

Historia interpretacji i reinterpretacji *Małżeństwa Arnolfinich* jest kanonicznym przykładem budowania wiedzy o dziele w ciągu wieków, ścierania się często sprzecznych koncepcji uwikłanych w zawilości metodologiczne, a nawet kwestionowania paradygmatów naukowej wiedzy. Spory wokół obrazu stały się wręcz wartością samą w sobie i zaczęły żyć niezależnym życiem, prowokując nowe, *quasi*-naukowe interpretacje. Lecz oprócz tych reinterpretacji obraz stał się również źródłem inspiracji dla wielu twórców. Warto przywołać tu dwa takie przypadki, które nie tylko zostały zainspirowane dziełem van Eycka, ale stanowią swoistą malarską próbę jego odczytania na nowo. Są nimi: obraz Davida Hockneya *Mr and Mrs Clark and Percy*³⁴ oraz instalacja Lynn Hershman *Paranoid Mirror*³⁵. Dzieła te odwołują się do kompozycji niderlandzkiego mistrza na zasadzie intertekstualnej reorganizacji znaczenia artefaktu. Państwo Ossie i Celia Clark (z domu Birtwell) przedstawieni są na obrazie Davida Hockneya *Mr and Mrs Clark and Percy* podobnie jak Arnolfini we wnętrzu własnego domu, w zamożnym Notting Hill Gate w Londynie. Pozy pary są co prawda inne, ale intencją autora było ukazanie zamożności małżonków i ich wysokiego statusu społecznego — oboje należeli do elity artystycznej swingującego Londynu przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Para tworzyła twórczy tandem — Ossie projektował modę, a Celia wzory tkanin. Ich kolekcje, inspirowane stylem pop-artu i modą hippisowską, robiły furorę w ówczesnym świecie mody³⁶. Kreacje Ossiego Clarka znane były także poza Europą, nosiły je gwiazdy kina i muzyki. W momencie malowania obrazu małżeństwo było u szczytu popularności.

Hockney reinterpretuje nie tylko dzieło van Eycka, ale sens portretów małżeńskich, których wiele powstało w dziejach sztuki. Nowoczesne rekwizyty, jak telefon, minimalistyczne meble, modne stroje, podkreślają styl życia małżonków Clark — wziętych projektantów, którzy tu ukazani są jako zupełnie obcy sobie ludzie³⁷. Brak między nimi jakichkolwiek

³³ Ibidem, s. 30.

³⁴ D. Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1971, akryl, płótno, 213,4 x 305,1 cm, kolekcja Tate Modern w Londynie.

³⁵ L. Hershman, *Paranoid Mirror*, 1995—1996, instalacja interaktywna, Seattle Art Museum.

³⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Ossie_Clark [data dostępu: 1.03.2019].

³⁷ <https://www.polskieradio.pl/8/406/Artykul/314673,Londyńskie-sceny-z-zycia-malzenskiego> [data dostępu: 1.03.2019].

gestów bliskości, które zwykle są nieodłączną cechą portretów tego typu. Hockney prowadzi też grę symbolami. Tak eksponowane w niderlandzkich obrazach przedstawiających scenę Zwiastowania lilie — symbol czystości Marii — tu być może odwołują się do błogosławionego stanu pani Clark, jednak swobodny styl życia małżonków (Ossie Clark był mężczyzną biseksualnym) czyni pastisz z tego symbolu. Wisząca na ścianie Hockneyowska wersja *A Rake's Progress* Williama Hogartha (tytuł tego dzieła tłumaczony jest na język polski jako *Kariera rozpustnika*) potwierdza jego opinie o małżonkach. Samego Hockneya łączyły bliskie więzi z Ossim, z którym podróżował do Stanów Zjednoczonych i uwiecznił go na obrazie *A Bigger Splash*. Relacja ta czyni interpretację dzieła *Mr and Mrs Clark and Percy* w kontekście *Małżeństwa Arnolfinich* jeszcze bardziej dwuznaczną.

W licznych interpretacjach płótna Hockneya zwracano także uwagę na rolę kota — zwierzęcia uznawanego za niezależne, a wręcz fałszywe (znów w opozycji do psa z *Małżeństwa Arnolfinich* — symbolu wierności). *Percy* to slangowe określenie męskiego narządu płciowego, a kot *Percy* siedzi na kroczu Ossiego. W interpretacjach genderowych podnoszono również specyficzne pozy małżonków — Celia Clark stoi i wyraźnie dominuje nad mężem, który siedzi w niedbałej pozie, z dziwnym wyrazem twarzy. Wskazuje to na odwrócenie zwyczajowych ról społecznych.

Obraz został ukończony w roku 1971, tuż po ślubie małżonków, lecz małżeństwo rozpadło się już trzy lata później z powodu niewierności Ossiego. Mężczyzna zaczął uzależniać się od twardych narkotyków. Rozwód z Celią, kłopoty emocjonalne spowodowane nałogiem, a wreszcie pojawienie się mody punk, która wyparła styl lansowany przez kreacje Clarka, doprowadziły w latach 80. do upadku projektanta. Pod koniec życia mieszkał w komunalnym mieszkaniu, aż do tragicznego końca. 6 sierpnia 1996 roku 54-letni Ossie Clark został zasztytowany przez swojego byłego kochanka, 28-letniego Diega Cogolato³⁸. Wiszący na ścianie pokoju państwa Clark obraz Hockneya *Kariera rozpustnika* według Hogartha jest więc złowieszczym proroctwem przyszłości tej pary (rozpustnik z dzieła Hogartha kończy życie na szafocie).

Analizując płótno Hockneya w kontekście *Małżeństwa Arnolfinich*, można ulec sugestii, że zawiera ono w sobie przesłanie moralizatorskie. Jest to jednak przekonanie błędne. Artysta w okresie malowania obrazu państwa Clark tworzył szereg portretów podwójnych — operujących płaską plamą barwną, o uproszczonych, płaszczyznowych kształtach przedstawianych osób. Chłód i beznamietność tych prac sprawiają, że są one jeszcze bardziej bezlitosnym i naturalistycznym dokumentem, niż gdyby ostrze krytyki wymierzone było przez artystę w jakikolwiek cel. Hockney nie ocenia. On pokazuje. Artysta prowadzi także swoistą, osobistą grę z tradycją malarską, bawi się konwencją, zapowiadając tym samym retorykę typową dla postmodernizmu. Nie jest to jednak strategia pastiszu (Édouard Manet, *Śniadanie na trawie*) ani ekspresyjnej interpretacji (Francis Bacon, *Portrety papieża Innocentego X*), a raczej obiektywne konfrontowanie tradycji ze współczesnością. Późniejsza postmodernistyczna praktyka artystyczna będzie prowadzić wiele podobnych gier z historią sztuki. Zabieg ten można nazwać malarską reinterpretacją. *Mr and Mrs Clark and Percy* jest więc nie tylko osobistą historią pary projektantów i ich kota, ale próbą wpisania tej narracji na nowo w pewien topos ikonograficzny, a nawet zdekonstruowania go.

W przypadku Hockneya przygoda z reinterpretacją obrazu van Eycka jednak na tym się nie kończy. Artysta od początku swej kariery malarskiej zainteresowany był historią sztuki. Malując portret państwa Clark, zapewne znał historię spekulacji naukowych wokół dzieła van Eycka (choć najwięcej narosło ich po namalowaniu przez Hockneya obrazu). W filmie nagrany dla BBC artysta demonstrowa, jak Jan van Eyck użył wklęsłego lustra,

³⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Ossie_Clark [data dostępu: 1.03.2019].

aby narysować blask obecny na obrazie *Małżeństwo Arnolfinich*³⁹. Jest to wizualizacja teorii zwanej w środowisku naukowym Hockney—Falco. W 2000 roku David Hockney wspólnie z fizykiem Charlesem M. Falco, specjalistą w dziedzinie optyki, opublikowali analizę zatytułowaną *Optical insights into Renaissance art*, dotyczącą prawdopodobieństwa użycia wklęsłych zwierciadeł w pracy Jana van Eycka⁴⁰. Argumentem były zniekształcenia przedmiotów na płótnach, które nie są możliwe do namalowania bez użycia przyrządów. A dowodem koronnym na to był obraz *Małżeństwo Arnolfinich* van Eycka. W roku 2001 ukazała się książka Davida Hockneya *Secret knowledge*, będąca rozszerzeniem tezy Hockney—Falco, w której przekonywał on, że stopień realizmu osiągany w płótnach dawnych mistrzów nie byłby możliwy tylko na drodze obserwacji⁴¹. Według niego korzystali oni z przyrządów optycznych, takich jak *camera obscura*, *camera lucida*, zakrzywione lustro. Artysta empirycznie udowydniał, jak wyglądał proces malowania przy użyciu tych przyrządów. Rozpętało to prawdziwą burzę polemiczną zarówno wśród historyków sztuki (na ogół niechętnych Hockneyowi), jak i wśród specjalistów w dziedzinie optyki i historii nauki. Liczne artykuły, a nawet konferencje naukowe na ten temat zaowocowały także szeregiem badań nad twórczością innych artystów (na przykład dotyczących autoportretów Rembrandta)⁴².

Najmocniejszym argumentem wysuwany przez Hockneya, dotyczącym posługiwania się przez van Eycka instrumentami optycznymi, jest argument o żyrandolu i jego odbiciu w lustrze⁴³. Owo lustro stało się też punktem wyjściowym w reinterpretacji dzieła van Eycka autorstwa Hansa Beltinga. Belting w rozwijanej przez siebie antropologii obrazu wiele miejsca poświęcił twórczości tego artysty⁴⁴. To właśnie jego malarstwo miało stać się punktem zwrotnym w przejściu od średniowiecznego postrzegania obrazu jako ikony (*Kultbild*) do traktowania go jako dzieła autonomicznego, z położeniem nacisku na jego malarskie walory (*Kunstbild*)⁴⁵. Lustro pełni w przedstawieniu van Eycka podwójną funkcję — jest oznaką obecności zewnętrznego świata (odbijający się świadkowie wydarzenia) i stanowi metaforę widzenia. Obraz sam w sobie jest zwierciadłem, rejestruje zdarzenie, którego nie widzimy, a które pokazano nam za jego pośrednictwem. Stajemy więc niejako przed płótnem w roli malarza, który widział lustro realne.

Historia sztuki zna wiele dzieł, w których powstaniu lustro odegrały istotną rolę. Tę dwuznaczną funkcję lustro wykorzystała też Lynn Hershman, artystka podejmująca wielokrotnie w swych intermedialnych działaniach problem tożsamości we współczesnym społeczeństwie. Wideoinstalacja *Paranoid Mirror*, w której wykorzystała lustro z obrazu van Eycka, powstała dla Seattle Art Museum w latach 1995—1996. Artystka wskazywała na dzieło van Eycka jako na źródło swojej inspiracji. O instalacji tej tak pisał Ryszard Kluszczyński: „Zbliżający się do niego [lustro — A.G.P.] widzowie dostrzegają jednak na jego powierzchni nie tylko własne odzwierciedlenia, lecz również wizerunki wielu jeszcze innych osób, nieobecnych w przestrzeni wystawowej. Połączenie bezpośredniego odbicia z obrazami przekazywanymi przez kamerę ulokowaną w przestrzeni ekspozycji oraz obrazami stworzonymi wcześniej i wywoływanymi z dysku laserowego przez sterującą instalacją komputer wywołuje doświadczenie tożsamości nie tylko złożonej i wielorakiej, ale wręcz

³⁹ Film jest dostępny na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=L-h6hHOaBfg> [data dostępu: 1.03.2019].

⁴⁰ D. HOCKNEY, Ch.M. FALCO: *Optical insights into Renaissance art*. „Optics & Photonics News” 2000, Vol. 11, Issue 7, s. 52—59.

⁴¹ Polski tytuł publikacji: D. HOCKNEY: *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2006.

⁴² F. O’NEILL, S. PALAZZO-CORNER: *Rembrandt’s self-portraits*. „Journal of Optics” 2016, August. Dostępne w Internecie: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/2040-8978/18/8/080401/pdf> [data dostępu: 1.03.2019].

⁴³ Hockney mówi o tym we wspomnianym filmie: <https://www.youtube.com/watch?v=L-h6hHOaBfg> [data dostępu: 1.03.2019].

⁴⁴ H. BELTING, Ch. KRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländische Malerei*. München 1994, s. 73—74. Podają za: A. ZIEMBA: *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 127.

⁴⁵ H. BELTING: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007.

wewnętrznie niespójnej i skonfliktowanej”⁴⁶. Gdy obraz jest nieaktywny, w lustrze odbija się tył głowy kuratorki Anne Gerber. Sama bohaterka instalacji odczuwała paranoiczny lęk przed byciem obserwowaną, co miało związek z poczuciem ciągłego nadzoru. Zacierą się więc granica między obrazami i ich znaczeniem, realnością i symulakrum. W efekcie nie wiadomo już, kogo i jaką rzeczywistość odzwierciedla lustro. Stajemy przed nim w sytuacji voyeura, który podgląda i nieuchronnie spotyka się ze wzrokiem patrzącej w nie kobiety.

Wątek voyeuryzmu, który dostrzegła w obrazie van Eycka Hershman, jest oryginalnym, lecz wcale nienowym tropem interpretacyjnym. Przywołajmy choćby lustra w obrazach Diego Velázqueza, *Bar w Folies-Bergère* Maneta czy *Obudzone sumienie* Williama Holmana Hunta. Lustro samo w sobie jest narzędziem reinterpretującym. Użyte w obrazie często zniekształca odbijaną rzeczywistość, ale i dopełnia jej znaczenie. Może też, jak u Hershman, powodować uczucie zagubienia, niemożność rozróżniania świata fikcji i prawdy, wywoływać u patrzącego konfuzję z powodu bycia mimowolnym voyeurem, ale i trudną do opanowania ciekawość.

Wszyscy przywołani tu artyści: Borowska, Hockney, Hershman, dotknęli innego aspektu dzieła van Eycka, który zainspirował ich własną kreatywność. Zreinterpretowali już nie sam obraz, ale poszczególne obszary jego znaczeń, nadając im znaczenie własne. Mimowolnie sytuacja ta doprowadziła do sprzężenia zwrotnego. W kontekście nadbudowanych nowych sensów obraz van Eycka w świadomości patrzącego nie pozostał już taki sam. Można przywołać tu zdanie Michaela Frieda odnoszące się do takiej praktyki: „Każde nowe dzieło w sposób nieunikniony przekształca nasz sposób rozumienia wcześniejszych konwencji, a co więcej obdarza same przeszłe dzieła twórczym znaczeniem, którego dotąd nie posiadały”⁴⁷, i spointować wypowiedzią Maurice’a Blanchota: „Dzieło w swej konieczności historycznej, zawsze jest modyfikowane, przekraczane, oddzielane od siebie samego i zwracane ku swemu zewnątrz przez wszystkie te dzieła, które wydają się po nim następować”⁴⁸.

Bibliografia

- BELTING H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007.
- BOROWSKA D.: *Malarstwo w ciemności czyli o tym, jak to co niewidoczne konstituuje to co widoczne*. Rozprawa doktorska obroniona na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w roku 2013. Recenzenci: Maciej Gorczyński (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku), Tadeusz Boruta (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie). Dostępne w Internecie: <https://studylibpl.com/doc/772039/malarstwo-w-ciemno%C5%9Bci-czyli-o-tym--jak-to-co-niewidoczne> [data dostępu: 1.03.2019].
- CROWE J.A., CAVALCASELLE G.B.: *The early Flemish painters: Notices of their lives and works*. London 1857. Dostępne także w Internecie: https://archive.org/details/earlyflemishpain00crow_0/page/n6 [data dostępu: 1.03.2019].
- HOCKNEY D.: *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2006.
- HOCKNEY D., FALCO Ch.M.: *Optical insights into Renaissance art*. „Optics & Photonics News” 2000, Vol. 11, Issue 7.

⁴⁶ R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Paranoidalne zwierciadła. Refleksja o tożsamości we współczesnych (multi)medialnych praktykach artystycznych*. Dostępne w Internecie: http://filolog.uni.lodz.pl/vhosts/media/images/teksty/Paranoidalne_zwierciadla_Refleksja_o_tosamoci_we_wspczesnych_multimedialnych_praktykach_artystycznych.pdf [data dostępu: 1.03.2019].

⁴⁷ M. FRIED: *Jak działa modernizm: w odpowiedzi T.J. Clarkowi*. Przeł. T. ZAŁUSKI. „Kresy” 2004, nr 59, s. 214. Cyt. za: T. ZAŁUSKI: *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*. Kraków 2008, s. 10.

⁴⁸ M. BLANCHOT: *Le pas au-delà*. Paris 1973, s. 54. Cyt. za: M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 30.

- JAMES W.H.: *Notes sur Jean van Eyck*. Londres—Bruxelles—Leipzig 1861. Dostępne także w Internecie: https://books.google.pl/books?id=1fEUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [data dostępu: 1.03.2019].
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Paranoidalne zwierciadła. Refleksja o tożsamości we współczesnych (multi)medialnych praktykach artystycznych*. Dostępne w Internecie: http://filolog.uni.lodz.pl/vhosts/media/images/teksty/Paranoidalne_zwierciadla_Refleksja_o_tosamoci_we_wspczesnych_multimedialnych_praktykach_artystycznych.pdf [data dostępu: 1.03.2019].
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Społeczeństwo informacyjne, cyberkultura, sztuka multimedialna*. Kraków 2001.
- MARKOWSKI M.P.: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997.
- O'NEILL F., PALAZZO-CORNER S.: *Rembrandt's self-portraits*. "Journal of Optics" 2016, August. Dostępne w Internecie: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/2040-8978/18/8/080401/pdf> [data dostępu: 1.03.2019].
- PANOFKY E.: *Perspektywa jako forma symboliczna*. Przeł. G. JURKOWLANIEC. Warszawa 2008.
- ŚWITEK G.: *Panofsky i współczesne perspektywy*. Dostępne w Internecie: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/20_gabriela_switek_-_panofsky_i_wspolczesne_perspektywy.pdf [data dostępu: 1.03.2019].
- USPIENSKI B.: *Kompozycja Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka w świetle semiotyki. (Boska i ludzka perspektywa)*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Red. i przeł. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2002.
- ZAŁUSKI T.: *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*. Kraków 2008.
- ZIEMBA A.: *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380—1500. T. 2: Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430—1500*. Warszawa 2017.

Jan Van Eyck's *The Arnolfini Portrait* — between an academic and artistic reinterpretation

Summary

The 1434 *Arnolfini Portrait* by Jan Van Eyck is a model example of reinterpretations made by scholars both under the influence of archival discoveries, which shed a new light on the scene painted by Van Eyck, as well as contemporary methodological strategies, which call into question the hitherto established interpretation. At times, this practice brings more serious consequences, which question the established model of art which the work of art in question is supposed to represent.

The article engages with the most important interpretative strategies — from the classical conception of Erwin Panofsky to Lorne Campbell's ideas — while discussing yet another aspect of reinterpretation, which allows artists to create their own works of visual art. Van Eyck's painting has become such a pretext for creating new narratives across a variety of media, such as installation (Lynn Hershman), painting (David Hockney), and conceptual works. The author of the article points to the reflexivity of those transformations — through creative reinterpretation, we give historical pieces of art meanings they have never possessed before.

Key words: Jan van Eyck, reinterpretation, *The Arnolfini Portrait*, David Hockney, Lynn Hershman